
APOLO Y DIONISO COMO PRINCIPIOS DE ESTRUCTURACION DEL CAMPO ESTETICO

Lectura de "El Nacimiento de la Tragedia" de F. Nietzsche
como sistemática de las artes.

JOAN B. LLINARES

1. El joven catedrático de filología girega de la Universidad de Basilea Friedrich Nietzsche redactó a lo largo de 1871 su *primer libro*. Tenía 27 años. En él puso todo cuanto sabía y sentía, saliendo a la palestra a pecho descubierto, aunque dominando ya un estilo soberbio, digno de parangonarse con los mejores ejemplos del clasicismo alemán. La sorpresa de que un "filósofo enmascarado" escriba una prosa de tal belleza es siempre grata, pero puede resultar peligrosísima. Deslumbrados por sus magníficos hallazgos expresivos nos dejamos transportar por el cadencioso engarzarse de sus capítulos y corremos el riesgo de ignorar que estamos ante un "libro problemático" (1), un "libro extraño y difícilmente accesible" (2), incluso, ante un "libro imposible" (3), como nos lo advirtió insistentemente su propio autor, al releer su "opera prima", dieciséis años después, en ese espléndido prólogo (o epílogo) denominado *Ensayo de autocrítica*. Como estrategia de lectura ante este texto fascinante y enigmático nosotros vamos a optar, pues, de entrada, y en aras a la claridad, por limitar el número de nuestros intereses y por centrarnos en una única cuestión: la *estética*.

2. *El Nacimiento de la Tragedia* y la estética, éste es el problema a abordar. Ahora bien, la calidad artística de este libro, documento predilecto de germanistas, nos pide nuevas precisiones. Podríamos considerar las páginas de esta obra de ensayos como ejercicios modélicos de gran estilo; sus líneas es-

tán abiertas a múltiples análisis semióticos; es decir, cabe el acercamiento a este texto convirtiéndolo en objeto de nuestra investigación estética, en la materia de nuestro propio discurso crítico, por ejemplo, como piedra de toque a la que aplicar determinada metodología y en la que fundamentar la calidad de la escritura nietzscheana, o, si tal es el caso, sus deficiencias. Repetimos, no es casual que los libros del solitario de Sils-María reclamen cada día más la atención creciente de los críticos literarios, pero no es ésa la vertiente estética de nuestra actual lectura. Tampoco vamos a dilucidar, aquí y ahora, un asunto fundamental que parece implicado en dicho rótulo académico. Nos referimos a la *utilización* que hace el joven Nietzsche del ámbito estético, a su sagaz estratagema, abiertamente desvelada en el citado prólogo de 1886, de tomar el arte y, especialmente, la tragedia griega, como terreno propicio para plantear problemas radicales que no son, estrictamente hablando, de índole estética, como, por ejemplo, el de dónde y el para qué de la ciencia, la moral, la religión, el mito, etc. El complicado juego que lo estético adopta en las manos ágiles de este pensador amante de los saltos y las piruetas llega hasta el extremo de convertirse en una *metafísica estética* o *metafísica de artista* (4), y esto en un doble sentido: afirmando el carácter artístico y creativo de su autor y reclamándolo para sus mejores lectores —*El Nacimiento de la Tragedia* está “lleno de secretos de artista” y ha sido escrito “para una especie excepcional de artistas” (5)— y, por otra parte, dignificando lo estético de forma suprema al escogerlo como metáfora máxima de su ontología y como la única justificación válida de la existencia del mundo. Este tema capital también tendrá que quedar relegado para otra oportunidad, si bien el análisis que sigue quizás aporte los elementos pertinentes para su fundamentada consideración. En la presente ocasión nos ceñiremos al primer libro de Nietzsche interrogándolo como una obra de estética, o mejor, rastreando su teoría estética en cuanto original sistematización de las artes.

3. La perspectiva que hemos escogido no es arbitraria. Las reflexiones sobre *música* y sobre *poesía*, sobre el mundo del sonido y el mundo de las palabras, atraviesan medularmente la totalidad de la producción nietzscheana de juventud, manifestándose incluso en sus más primerizos inicios, por ejemplo, en las notas autobiográficas que escribió durante el verano de 1858, cuando aún no había cumplido los 14 años (6). Se sabe que en su adolescencia y en sus años universitarios no sólo redactó estudios de temas estéticos y artículos críticos sobre la actualidad artístico-musical sino que también se dedicó a la composición de partiduras y poemas con germana constancia. En este panorama merece ser subrayado un acontecimiento biográfico importante: su conversión al “*wagnerismo*” al escuchar en Leipzig el preludio del *Tristán* y la obertura de *Los maestros cantores* en octubre de 1868 y su encuen-

tro apasionado con el controvertido maestro unos días después, sellándose entonces una intensa amistad que tuvo prolongada concreción en las visitas que le hizo a la cercana Tribtschen cuando pasó a ocupar la cátedra de Basilea. Recuérdese que Wagner fue un respetable teórico de su propia actividad artística y ahí están, por ejemplo, su *Opera y Drama* y su *Beethoven* para demostrarlo.

Al joven Nietzsche poeta, compositor y wagneriano es preciso añadirle otro elemento imprescindible: la *filología clásica*, su aprecio absoluto por los griegos, especialmente por los poetas y líricos arcaicos —Teognis de Megara, Homero, Hesiodo, Arquíloco, Píndaro— y por los grandes trágicos. A nuestro entender, la estética contenida en *El Nacimiento de la Tragedia* no es sino el intento de dar razón de las diversas artes y de su historia en el mundo griego junto con el propósito de clarificarse la situación presente en la Alemania del momento, reivindicando el protagonismo de Wagner en el despertar artístico nacional, oportunamente enmarcado por la victoria bélica frente a los franceses en 1870–1871, despertar que debería asumir y superar lo mejor de la tradición clásica alemana. Esta preocupación ya está explícita en la carta al gran amigo Erwin Rohde, fechada el 7 de octubre de 1869: “Wagner me sirve en grado máximo, en especial como un ejemplar que resulta inabordable desde la estética que se ha hecho hasta hoy. Se trata, sobre todo, de ir con todo vigor, más allá del *Laocoonte* de Lessing: Lo cual apenas puede pronunciarse sin angustia íntima y sin vergüenza” (7).

4. Quizás sea oportuno que justifiquemos nuestro análisis desde los propios textos nietzscheanos puesto que, en efecto, nos queremos situar en el nivel que ellos mismos explícita e intrínsecamente reclaman. La carta a Rohde del 29 de marzo de 1871 recoge el sentir de Nietzsche en el momento en que, muy enfermo, ha acabado “un pequeño escrito, ‘Origen y meta de la tragedia’, falto sólo de algunas pinceladas”. En esa importante carta, confesión de los avances autorreconocidos por el mismo Nietzsche en su filosofía, se lee: “¡Qué sensación la de contemplar cómo se va redondeando y llenando el mundo propio lo mismo que un hermoso baile! Ora veo crecer un fragmento de una nueva metafísica, ora una nueva estética” (8). Los testimonios de la consciente novedad de su “singular Metafísica del arte” son múltiples (9). De entre ellos tal vez el propio “*Prólogo a Richard Wagner*” sea quien mejor delate que Nietzsche sabía que se enfrentaba a un “problema estético”; que lo hacía de modo novedoso y urgente y, en consecuencia, que su obra provocaría “críticas, irritaciones y malentendidos”; y que tal estética nueva se alzaba sobre la negativa a la antítesis que separa lo estético de lo serio, dándole, por el contrario, máxima seriedad a la estética y transformándola en el corazón de la filosofía. Desde ese “*Prólogo*” son innumerables las

páginas que demuestran que el joven filósofo persigue un objetivo clarísimo: *revolucionar la estética*. En su obra expone una tesis que, como asegura ya desde las primeras líneas, nos hará “ganar mucho para la ciencia estética” (10); más aún, llega a afirmar que su conocimiento “es el más importante de toda la estética y sólo con el cual comienza ésta, tomada en un sentido realmente serio” (11). Esta confianza en su propia interpretación del arte alcanza en los capítulos 21, 22, 23 y 24 su *clímax* álgido al entrar en debate directo con las versiones contemporáneas del fenómeno trágico, desautorizándolas por sus impurezas y desviaciones y reclamando prioridad para su hermenéutica personal, basada en su experiencia vital de oyente *verdaderamente estético*, capaz de explicar el placer peculiar del mito trágico “en la *esfera estética pura*, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime” (12). ¿De qué tesis se trata?

5. Prácticamente en el centro de la obra, en el capítulo 16, asistimos a una puesta en limpio de lo ya expuesto, a una especie de definitivo resumen general aclaratorio. En ese momento el honesto filólogo reconoce la fuente principal de su inspiración: *El mundo como voluntad y representación*, la obra máxima de su maestro Arthur Schopenhauer, y de ella cita textualmente un fragmento exageradamente largo, tres páginas. Ese amplio texto queda condensado por el propio Nietzsche en la síntesis siguiente: Schopenhauer ha fundamentado la estética porque “reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a *todo lo físico del mundo, lo metafísico*, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí” (13). Nótese que la *antítesis estética* aquí trazada entre la música y las demás artes reposa, toma fundamento y depende en última instancia de una *contraposición metafísica* previa que es preciso retrotraer a Kant, a saber, la antítesis entre cosa en sí y apariencia o fenómeno (*Erscheinung*) (14), o entre esencia y apariencia (15), antítesis que Schopenhauer reformula con su distinción entre voluntad y representación (16), en cuyo sentido la repite Nietzsche confesando su procedencia. Ahora bien, ¿se limita a repetirla insistentemente a lo largo de todo el discurso de *El Nacimiento de la Tragedia* y, a lo sumo, se dedica a aplicarla a campos nuevos, por ejemplo, a las óperas wagnerianas y a los poetas griegos, o acaso hay alguna innovación específica y radical en su reasunción de tal antítesis kantiano-schopenhaueriana?

6. El filósofo Nietzsche insufla nueva vitalidad a la célebre contraposición idealista y a sus términos técnicos gracias a la “guía del simbolismo de los dioses helénicos” (17), gracias a “tomar en préstamo” determinados nom-

bres “a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses” (18). Del conjunto de los habitantes del Olimpo el joven profesor escogerá dos, los cuales quedarán para siempre unidos a su obra y a su pensamiento. He aquí su principal innovación: “Al contrario de todos aquellos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dionisio, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas” (19). Estos dos universos estéticos contrapuestos asumen la escisión schopenhaueriana anteriormente expuesta y el abismo que entonces se reconocía entre la música y las demás artes se reproduce ahora con la “antítesis enorme” “entre el arte plástico, en cuanto apolíneo y, la música, en cuanto arte dionisiaco” (20). Nuestra tarea consiste, desde este momento, en explicitar los múltiples significados que las expresiones, *arte apolíneo* y *arte dionisiaco* encierran en el laberíntico texto de *El Nacimiento de la Tragedia*. Este trabajo hermenéutico, que ha de arrancar de una exhaustiva recogida de datos en la medida de lo posible, tiene alcances importantes, pues bien se puede afirmar, sin ningún temor a exageraciones, que el núcleo de la filosofía nietzscheana de juventud —¿sólo de juventud?— radica precisamente en su sutil y complejísima manera de pensar las relaciones entre Apolo y Dionisio.

7. En principio, dichas relaciones son antitéticas y en el terreno estético se ejemplifican en la diferencia entre *la música* y *las demás artes* o entre *la música* y el *arte plástico*. Este último, patrimonio del dios de Delfos, también recibe el nombre de “Kunst des Bildners”, esto es, de arte de quien hace imágenes o figuras, de arte del imaginero o *escultor* (21) o bien de “arte *figurativo*” (bildende Kunst) (22). El presupuesto que lo posibilita, fisiológicamente hablando, es el *sueño*, “la bella apariencia de los mundos oníricos” (23), y en su órbita circulan la escultura —Apolo es el “dios escultor” (24)—, el vaticinio y la interpretación de los sueños —¿nos sería lícito, pues, situar aquí el lugar que ocuparía el psicoanálisis freudiano y su arte terapéutico en la estética nietzscheana?—, la creación de dioses y de mitos, la pintura (25), la arquitectura —organización de columnas, frisos, relieves y esculturas—, y un amplio etcétera que nosotros podríamos añadir desde los principios de la figuración y la imagen arriba enunciados: por ejemplo, la cerámica, el dibujo, el grabado, la decoración, el diseño, la coreografía, la fotografía, el cartel, el cine...

De forma diametralmente opuesta, Dioniso es la divinidad que simboliza el arte "no-escultórico de la música" (26). Inequívocamente dionisiacas son, ante todo, las fuerzas simbólicas musicales, a saber, la *rítmica*, la *dinámica* y la *armonía* (27), o, con una formulación un tanto diferente, "la violencia estremecedora del *sonido*, la corriente unitaria de la *melodía* y el mundo completamente incomparable de la *armonía*" (28). Así pues, lo musical es, por antonomasia, lo genuinamente dionisiaco, la expresión profunda que nace de la embriaguez y de la demencia, del grito estridente de los sátiros báquicos. En la esfera de la música sólo se le reconoce a Apolo el sonido del arpa, la insinuación de la cítara y el recato del artista salmodiante y de las vírgenes en procesión (29). También llega a concedérsele influencia en la estructura rítmica de lo musical (30), pero éstos son matices que ahora no podemos considerar.

8. La estela estética que Apolo ilumina nos ha ofrecido su característica principal, bien sea que la definamos de modo negativo —lo no musical— o que lo hagamos positivamente —lo plástico, lo figurativo, el mundo de la imagen.

Sin embargo, la fuerza creativa de lo onírico no se agota en tales géneros de arte puesto que también es el presupuesto "de una mitad importante de la poesía" (31). Su prototipo son los poemas de *Homero*, el "artista ingenuo" según la definición de Schiller (32). En consecuencia, la modalidad poética que Apolo preside es la *poesía épica*, la *epopeya*. La otra mitad de la poesía, que le corresponde al músico dionisiaco, la descubre Nietzsche en quien ya la antigüedad consideraba como el reverso de Homero, en el lírico *Arquíloco*. Dioniso señorea, pues, la *poesía lírica*, y no es casual que desde la época arcaica al poeta lírico se le considerase idéntico al músico porque, de hecho, también componía la música de sus poemas, que no se "leían" sino que se cantaban. Entre ambos tipos de poesía, la *épica* y la *lírica*, según la estética nietzscheana media un inmenso abismo: "El escultor y también el poeta épico que le es afín están inmersos en la intuición pura de las imágenes. El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor. El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico. Mientras que es en esas imágenes y sólo en ellas, donde estos últimos viven con alegre deleite y no se cansan de mirarlas con amor hasta en sus pequeños rasgos, (...) las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que *él mismo*, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir "yo": sólo que esta yoidad no es la misma que la del hombre despier-

to, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquéllas" (33). Con esta explicación de la poesía lírica el joven Nietzsche se aleja explícitamente de Schopenhauer y demuestra que la guía de Apolo y Dioniso le permite superar en coherencia y claridad a su propio maestro.

9. En íntima relación con la música se halla un tipo especialísimo de poesía, el *ditirambo dionisiaco*, una canción cultual en honor al dios del vino en la que solían alternar el solista y el coro. Este curioso medio de expresión no sólo tiene que ver con la música o el canto y con un poema o texto métricamente construido sino que también arrastra consigo un conjunto notable de facultades artísticas: "En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, (...). Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros" (34). En síntesis: "cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires, bailando" (35). Estos fragmentos amplían nuestro conocimiento de la simbología típica de Apolo y Dioniso. Es ditirámico el *canto* y el *lenguaje mítico* de aquellos entusiastas a los que no les basta la palabra sino que necesitan expresarse con todo su cuerpo, *danzando, bailando, volando...* A la inversa, es apolínea la comunicación fragmentada, el *hablar*, el *andar* o, a lo sumo, el *canto procesional* e "*individual*" de los coros de vírgenes (36). En efecto, ha de elevar sus manos hacia Apolo quien se halle "caminando bajo elevadas columnatas jónicas, alzando la vista hacia un horizonte recortado por líneas puras y nobles, teniendo junto a sí, en mármol luminoso, reflejos de su transfigurada figura, y a su alrededor hombres que avanzan con solemnidad o se mueven con delicadeza, cuyas voces y cuyo rítmico lenguaje de gestos sueñan armónicamente" (37).

10. El complejo mundo del *teatro* también se desdobra ante nuestro famoso dúo olímpico. La modalidad que merece ser presentada como "un sector artístico apolíneo" (38) se denomina *epopeya dramatizada* y lo que en ella cuenta "no es el contenido de los acontecimientos expuestos (...); tan descomunal es la fuerza de lo épico-apolíneo, que con aquel placer por la apariencia y con aquella redención mediante la apariencia transforma mágicamente ante nuestros ojos las cosas más horrorosas. El poeta de la epopeya

dramática no puede fundirse totalmente con sus imágenes, como tampoco puede hacerlo el rapsoda épico: él continúa siendo siempre una intuición tranquilamente inmóvil, que mira con unos ojos muy abiertos, que ve las imágenes *delante de sí*" (39). La *epopeya dramatizada* requiere, pues, una determinada escritura poética y una manera particular de interpretar, es decir, exige un modo apolíneo de ser poeta —el *épico*— y un modo apolíneo de ser actor —el *rapsoda*. En su *epopeya dramatizada* el actor continúa siendo siempre, en lo más hondo, rapsoda; la solemnidad propia del soñar interior envuelve todas sus acciones de modo que jamás es del todo actor" (40). Fácil resulta deducir que también está implícita aquí una forma específica de ser oyente o *espectador*, marcada asimismo por la distancia, la contemplación y la frialdad.

Como teatro dionisiaco podría presentarse la *fiesta* que ostenta tal nombre (41), con sus cantos populares, sus gritos estridentes y sus melodías mágicas, si bien ampliaríamos entonces de modo tal vez excesivo el significado del término "teatro". Más circunscrito es referirse al coro, el "coro trágico" primitivo y originario, el "coro de sátiros que bailan y cantan", esto es, el "*coro satírico del ditirambo*" (42), "una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados" (43), actuando cada uno de ellos como si realmente hubiese penetrado en otro carácter. Estos cantores ditirámicos o coreutas trágicos son los antípodas del actor épico: "Aquí hay una cosa distinta del rapsoda, el cual no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo contemplativo. Aquí hay una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena. Y, en verdad, ese fenómeno sobreviene como una epidemia" (44). El espectador de tal tipo de teatro, en consecuencia, también comparte esa transformación mágica, ese placentero entusiasmo orgiástico y cruel. Como tema abierto para quienes deseen leer *El Nacimiento de la Tragedia* desde la candente problemática actual de la teoría y la práctica teatrales sugerimos el evidente paralelo que se descubre hasta en detalles mínimos, entre estas dos modalidades que acabamos de presentar y el teatro épico de Bertold Brecht y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, respectivamente. No se olvide, sin embargo, que todavía Nietzsche no nos ha dicho su última palabra sobre el teatro: aún tenemos que estudiar su teoría sobre la tragedia griega (45).

11. Bien delimitados están los dos mundos artísticos antitéticos abandonados por Apolo y Diosniso, pero ¿acaso su única relación posible es la contraposición, la afirmación de lo inverso, la acentuación de lo diferente, y, quizás, complementario? ¿No hay coparticipación entre ellos? Sin duda alguna, y eso es precisamente lo que demuestra la antiquísima figura de la *canción popular* (*Volkslied*), "*el perpetuum vestigium* de una unión (Vereinigung) de

lo apolíneo y lo dionisiaco" (46), estudiada minuciosamente en el capítulo 6. La canción popular es, para Nietzsche, el testimonio de la primera confederación amistosa entre los dos dioses rivales, la primera expresión artística auténticamente apolíneo-dionisiaca. El dios del vino, que en ella colabora de modo originario, aporta la *música*, la *melodía*, la *forma estrófica* de la canción popular, y el dios de Delfos complementa esta creación con la *poesía*, con el *texto*, con la *palabra*, la *imagen* y el *concepto*, con colores y figuras (47). En esta coGESTIÓN se percibe una tensión fundamental, la que existe en poesía y música, entre palabras y sonidos; el joven esteta le otorga primacía al arte que comienza justo allí donde ya no alcanzan las palabras. Con este juicio de valor hemos de reconocer que la estructuración sistemática de las artes que *El Nacimiento de la Tragedia* despliega no es una mera presentación organizada sino que *jerarquiza* el conjunto de lo estético a partir de la cúspide de lo dionisiaco-musical. Por otra parte, el tándem Dioniso-Apolo no sólo juega como principio binario de exposición de los géneros artísticos a un nivel *sincrónico* sino que también posibilita una original lectura de la historia de Grecia y hasta de la del mundo moderno, actuando entonces en el nivel *diacrónico*: "Nos es lícito distinguir dos corrientes capitales en la historia lingüística del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música" (48). Este asunto, la reconstrucción de la historia bajo la guía de Apolo y Dioniso, es uno de los ejes estructurales neurálgicos de *El Nacimiento de la Tragedia*, de tratamiento obligatorio a la hora de debatir su "repugnante olor hegeliano", pero va más allá de los límites de este artículo.

12. Armado con todos estos "presupuestos y contraposiciones generales" (49), con estos "principios artísticos" expuestos (50), el joven Nietzsche aborda finalmente el objetivo y la meta de su investigación: el origen de la *tragedia griega*. Para él, tal prodigio —el *arte* supremo (51)— es el fruto maravilloso de la reconciliación y la mutua fecundación o apareamiento de Apolo y Dioniso: la tragedia es "la obra de arte a la vez (ebenso) dionisiaca y apolínea" (52). En ella intervienen *lo mismo* uno que otro, *tanto* uno *como* el otro (que esa sería la traducción literal del original alemán), siendo entonces, estéticamente analizada, una *dualidad* viva, un combinado en el que coexisten elementos dispares y heterogéneos que no cesan de proclamar su contrapuesta procedencia. "Nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisiaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas" (53). Apolo aporta el argumento, la *historia mítica* —a menudo presente ya en los poemas homéricos— que en la tragedia se representa, y Dioniso la *mú-*

sica, la excitación y el entusiasmo. En el seno de la representación se escinden el onírico mundo apolíneo de la *escena* y la lírica dionisiaca del coro en la *orquesta*; el breve número de *actores* que encarnan a los *héroes* que entre sí *dialogan* con precisión y claridad, esto es, las *figuras míticas* que aparecen en el *escenario*, y el *coro de sátiros* que desde la *orquesta* entonan las *partes corales*; la visión perfilada y llena de luz, nítida y recortada, y la *transformación mágica* de quienes, como coreutas báquicos, son músicos, poetas, bailarines y visionarios a la vez, de quienes originan la tragedia y se descargan de su alta tensión con las imágenes oníricas que se presentan en la escena. Esta duplicidad implica dotes especialísimas en el *dramaturgo* —y Esquilo es quien, a los ojos de Nietzsche, mejor encarnó el papel de verdadero poeta trágico, inconsciente y sabio— y determinada actitud tanto en los *actores* como en los *oyentes*. El elemento clave, originario y vital de la tragedia es, de nuevo, la *música*, y el efecto de conjunto de toda genuina representación trágica no puede dejar de ser sino *dionisiaco*: “la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo” (54). ¿A qué se debe entonces la mutua potenciación de ambos universos estéticos, su perfecta conjunción en la obra del arte de la tragedia ática, conjunción que viene a ser como una “armonía preestablecida” (55)? No podemos entrar en tan sutiles cuestiones, que nos obligarían a abandonar el plano de la estética y a subirnos en el de la metafísica. Bástenos esta respuesta: “La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general” (56).

13. Las dos divinidades griegas perfilan el conjunto de géneros artísticos a los que Nietzsche otorga entrada de honor en el ámbito estético, bien sea que allí sean recibidos como afirmaciones autónomas y monocolors —por ejemplo, la epopeya dramatizada o la música—, o bien entren en él como fusión de componentes dobles —así, verbigracia, la canción popular—, pero todavía juegan un tercer papel, a saber, discriminar aquellas “artes” —en rigor, no deberían merecer tal nombre— que se han generado a sus espaldas, abandonándolas y prescindiendo de su fecunda guía. Esa tercera posibilidad viene analizada en el texto de *El Nacimiento de la Tragedia* cuando se tiene que dar razón tanto de la muerte de la tragedia ática como de sus dificultades en renacer. La intempestiva interpretación del joven filólogo atribuye a Eurípides y a Sócrates el asesinato de la tragedia, es decir, les trata como criminales activos, y son precisamente los productos de sus acciones aquellas “artes” que no se dejan analizar mediante las figuras de Apolo y Dioniso sino que so-

lamente se explican como engendros monstruosos y degenerados, desviados y fallidos.

Entre las intuiciones apolíneas y los éxtasis dionisiacos Eurípides buscó una tercera y nefasta posibilidad, el *drama euripídeo*, que es una cosa fría e ígnea a la vez, tan capaz de helar como de quemar. Para producir algún efecto necesitó nuevos excitantes, distintos de los que Apolo y Dioniso ofrecían, y los halló mediante fríos *pensamientos paradójicos y afectos ígneos*, y, “desde luego, pensamientos y afectos remedados de una manera sumamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte” (57). Esta tendencia naturalista y no-artística rectificó el lenguaje, los caracteres, la estructura dramatúrgica y la música coral de la tragedia, sometiéndolos a un proceso de creación de temeraria racionalidad, en el que se añadió el clarificador *prólogo* y el tranquilizante *final* con el famoso *deus ex machina* (58). Las figuras del escenario fueron los *espectadores*, no los héroes míticos; su lenguaje era el de la vida cotidiana, el de la “*mediocridad burguesa*” (59), preocupada tan sólo por el presente, por la administración de sus tierras, bienes y procesos con los recursos de una brillante ilustración sofístico-dialéctica. Cuando el viejo Eurípides de *Las Bacantes* reconoció que era imposible expulsar a Dioniso o destruirle por completo, su tendencia ya había triunfado y la “jovialidad” imperaba sobre la seriedad trágica.

El *drama euripídeo* procreó dos bastardos: el *ditirambo ático nuevo* y la *comedia ática nueva*. Ese nuevo ditirambo se reduce a música imitativa de la apariencia —una batalla, una tempestad en el mar—, y despoja al arte dionisiaco de su fuerza creadora de mitos, tornándolo mera pintura musical (Tonmalerei) (60), llena de superficialidades, efectismos y amaneramientos. La comedia ática nueva lleva a extremos grotescos las innovaciones euripídeas: los personajes son viejos frívolos, rufianes engañados, esclavos domésticos, bonachones pícaros, repetidos incansablemente; el lenguaje retórico y argumentativo se transforma en un espectáculo de tipo ajedrecista, con el triunfo continuo de la astucia y del disimulo; la “jovialidad” se hace senil y servil, de goces cómodos. “El instante, el ingenio, la volubilidad y el capricho son sus divinidades supremas” (61). Estamos entre máscaras naturalistas e imitativas de una única expresión (62).

También *Sócrates*, el nuevo y feroz enemigo de Dioniso, apadrina un par de géneros “artísticos” que vienen a completar el esquema global del campo estético presentado por *El Nacimiento de la Tragedia*. Indirectamente se sirve Nietzsche de la leyenda socrática para atribuirle un tipo de poesía, la *fábula esópica*: aquella utilización de breves historietas, contadas de forma simple y en rima —para Nietzsche la *rima* en poesía es exponente del lenguaje docto de una cultura socrático-teórico-alejandrina (63)— que “a quien no posee mucho entendimiento sírvele para decir la verdad con una imagen” (64).

La "moralaja" que encierran o que explicitan al final expone bien a las claras la impureza de este tipo de "arte", esclavo de la moral. Por otra parte, el se-cratismo estético, el verdadero aniquilador de la máxima obra de arte apolí-neo-dionisíaca, engendró un nuevo género que también asumía en su comple-jidad la amplia gama de estilos y formas existentes, esto es, que combinaba la narración, la lírica y el drama, la prosa y la poesía. Ese género, el *didlogo pla-tónico*, "fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos (...). Realmente Platón proporcionó a toda la pos-teridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica si-milar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teolo-gía: a saber, la de *ancilla* (esclava)" (65).

14. La segunda parte de *El Nacimiento de la Tragedia* se limita a aplicar estos esquemas y juicios de valor, retrotrayendo la comedia burguesa, por ejemplo, a la comedia ática nueva; la ópera moderna, con su recitado y su *sti-lo rappresentativo* al dítirambo ático nuevo y al drama euripídeo; y dignifi-cando *Tristán e Isolda* y *Lohengrin* de Wagner al compararlos con la tragedia griega. Pero en esos capítulos finales la influencia del maestro de Tribschen es muy manifiesta y el propio Nietzsche tuvo que reconocer en 1886 que se habían echado a perder sus presentimientos dionisíacos con esa música ale-mana y romántica, en la que no había nada que esperar. Esos últimos aparta-dos son, pues, una discutible aplicación del sistema estético general que Niet-sche había elaborado y que nosotros hemos intentado reconstruir. Admítase-nos por tanto que prescindamos de su pormenorizada exposición.

JOAN B. LLINARES



NOTAS

- (1) NIETZSCHE, Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. In-troducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, 1973, Alianza Editorial. Págs. 25 y 33. Original en *NIETZSCHE WERKE*, Kritische Gesamtausga-be. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung Erster Band. Berlin New York, 1972, Walter de Gruyter, Págs. (Ss.) 5 y 13. (Citaremos: NT).
- (2) Op. cit. P. 25, S. 5.
- (3) Op. cit. pp. 27 y 28; Ss. 7 y 8.
- (4) Op. cit. Pp. 62 y 27; Ss. 39 y 7.

- (5) Op. cit. Pp. 27; S. 7.
- (6) Cf. NIETZSCHE, Friedrich, *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Dritter Band. München, 1973, 7ª ed., Carl Hanser Verlag. Pp. 34 y 35.
- (7) NIETZSCHE, BRIEFWECHSEL, Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Zweite Abteilung, Erster Band. Berlin New York, 1977, Walter de Gruyter. Carta n. 33. S. 63.
- (8) Op. cit. Carta n. 130; Ss. 189-191.
- (9) Como claros exponentes valgan las cartas a Carl von Gersdorff (21 de junio de 1871) en op. cit. ss. 204 y 215-16.
- (10) NT, P. 40; S. 21.
- (11) Ibid. P. 132; S. 100.
- (12) Ibid. P. 187; S. 148. El subrayado es nuestro.
- (13) Ibid. Pp. 132; Ss. 103-104.
- (14) Cf. también págs. 81, 172, etc.
- (15) Cf. P. 71; S. 46.
- (16) Cf. Ibid.
- (17) Ibid. P. 132; S. 100.
- (18) Ibid. P. 40; S. 21.
- (19) Ibid. P. 132; S. 100.
- (20) Ibid.
- (21) Ibid. P. 40; S. 21.
- (22) Ibid. P. 41; S. 22.
- (23) Ibid. y págs. ss.
- (24) Ibid. P. 43; S. 24.
- (25) Ibid. P. 83; S. 56.
- (26) Ibid. P. 40; S. 21.
- (27) Ibid. P. 49; S. 30. Los subrayados son nuestros.
- (28) Ibid. Los subrayados son nuestros.
- (29) Ibid. Págs. 49, 59, 84, etc.
- (30) Cf. p. 49; S. 29.
- (31) Ibid. P. 41; S. 22.
- (32) Ibid. P. 55; S. 34.
- (33) Ibid. Pp. 64-65; Ss. 40-41.
- (34) Ibid. P. 49; S. 29.
- (35) Ibid. P. 45; S. 26.
- (36) Cf. P. 84; S. 57.
- (37) Ibid. P. 191; S. 151.
- (38) Ibid. P. 110; S. 79.
- (39) Ibid. P. 110; Ss. 79-80.
- (40) Ibid. P. 110; S. 80.
- (41) Cf. P. 59; S. 36.
- (42) Cf. Pp. 75-82; Ss. 50-56.
- (43) Ibid. P. 84; S. 57.
- (44) Ibid. Pp. 83-83; S. 57.
- (45) Cf. GRIMM, REINHOLD, "Dionysos und Sokrates. Nietzsche und der Entwurf eines neuen politischen Theaters", en GRIMM, R./HERMAND, J. (Hrsg.), *Karl Marx und Friedrich Nietzsche, Acht Beiträge*, Königstein, 1978, Athenäum Verlag, Ss. 152-171.

- (46) NT, P. 68; S. 44.
- (47) Cf. P. 69; Ss. 44-45.
- (48) Ibid. P. 69; S. 45.
- (49) Cf. P. 47; S. 27.
- (50) Cf. P. 73; S. 48.
- (51) Cf. P. 175; S. 138.
- (52) Ibid. P. 41; S. 22.
- (53) Ibid. Pp. 86-87; S. 60.
- (54) Ibid. P. 172; S. 135.
- (55) Cf. Pp. 170-171; S. 133-134.
- (56) Ibid. P. 172; Ss. 135-136.
- (57) Ibid. P. 111; S. 80.
- (58) Cf. Pp. 111 y 113; Ss. 80 y 82.
- (59) Cf. P. 103; S. 73.
- (60) Ibid. P. 142; S. 108.
- (61) Ibid. P. 104; S. 108.
- (62) Cf. P. 143; S. 109.
- (63) Cf. P. 146; S. 112.
- (64) Ibid. P. 119; S. 88. El original son unos versos de Ch. F. Gellert.
- (65) Ibid. P. 121; S. 90.



*Cuadernos
de
Filosofía y Ciencia*

n.º 1



València 1982

Consejo Dirección, año 1982:

Alacant: José Antonio Fraiz
José Juan Llácer

Castelló: Henry Bouché
Josep Vicent Marqués
Vicente Martínez

València: Pascual Casañ
Jesús Pardo

Recepción colaboraciones:

Joaquín Colomarde Gramage
Centro de B.U.P. de Benetússer
C/ Rafaela Erades
BENETUSSER (València)

(Se recomienda que los artículos de investigación no sobrepasen los 15 folios mecanografiados a doble espacio, aunque ello no es una condición indispensable).

Información:

Alacant: Llácer: 57 08 13
Fraiz: 79 00 92

Castelló: Bouché: 20 27 27
Marqués: 60 03 28

València: Casañ: 242 14 24
Pardo: 155 07 14

Mayo 1982

VALENCIA

DISSENY PORTADA: Modest - Pepa Froilán
Imprimeix OCMO, Actor Llorens, 11 bajo
Dep. Leg. V-1.284-1.982